

CAPRETTINI-EUGENI (1988), ps. 129-160.
 U. ECO, *Lector in fabula* (Barcelona, Lumen, 1981).
 R. EUGENI, *L'inizio della fabula. Per una mappa delle concezioni e dei problemi*, dins CAPRETTINI-EUGENI (1988), ps. 13-78.
 G. GENETTE, *Seuils* (Paris, Seuil, 1987).
 P. GIMFERRER, *Dels començaments*, dins *Dietari 1979-1980* (Barcelona, Edicions 62, 1981), ps. 187-188.
 P. HIGHSMITH, «*Suspense*». *Cómo se escribe una novela de intriga* (Barcelona, Anagrama, 1986).
 R. JEAN, *Commencements romanesques*, dins M. MANSUY (ed.), *Sur le roman contemporain* (Paris, Klincksieck, 1971), ps. 129-142.
 S. G. KELLMAN, *Grand Openings and Plain: The Poetics of First Lines*, «*Sub-stance*», 17 (1977), ps. 139, 147.
 F. KERMODE, *The Sense of an Ending* (Nova York, Oxford UP, 1967).
 JU. LOTMAN, *Structure du texte artistique* (Paris, Gallimard, 1973).
 J. NEEFS, «*Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?*». *Commencements*

chez Beckett, dins BOIE-FERRER (1993), ps. 121-150.
 A. D. NUTTALL, *Openings. Narrative beginnings from the Epic to the Novel* (Oxford, Clarendon Press, 1992).
 G. PRINCE, *Narratology* (La Haia, Mouton, 1982).
 V. PROPP, *Morphologie du conte* (Paris, Seuil, 1973).
 P. RICOEUR, *Temps du récit* (Paris, Seuil, 1983), vol. I.
 E. W. SAID, *Beginnings. Intention and Method* (Nova York, Basic Books, 1975).
 V. SKOLOVSKIJ, *Sur la théorie de la prose* (Lausana, L'âge d'homme, 1973).
 M. STERNBERG, *Expositional modes and temporal ordering of fiction* (Baltimore, Johns Hopkins UP, 1978).
 T. TODOROV, *Grammaire du Décaméron* (La Haia, Mouton, 1969).
 B. TOMASEVSKIJ, *Teoría de la literatura* (Madrid, Akal, 1982).
 B. USPENSKY, *A Poetic of Composition* (Berkeley, California UP, 1973).
 J. VERRIER, *Les débuts de roman* (Paris, B. Lacoste, 1988).

La represa del «Teatre Íntim» als anys vint*, per Enric Gallén

Cinc mesos després d'haver impartit Adrià Gual la conferència *Hacia un teatro nuevo*¹ a l'Ateneo de Madrid —que produí una positiva impressió en Cipriano Rivas Cherif² de cara a l'organització d'un projecte de Teatre Íntimo a la capital espanyola—, el director català decidí reprendre les activitats de l'Íntim a Barcelona. Per a Carles Batlle: «Fóra difícil de concretar-ne els motius: la necessitat de trobar una alternativa a la difícil situació

institucional de l'escola sota el govern de la dictadura, el fracàs de les propostes d'un teatre per a la ciutat, la demanda creixent d'un teatre d'art... segurament la por a la pèrdua del control sobre la institució.»³

El cas és que, bo i coincidint amb la implantació de la dictadura del general Primo de Rivera, Gual es mostrà partidari a «*La Revista*», del *petit cenacle teatral*, ja que: «S'ha demostrat a totes llums que la sola esperança d'un públic en l'avenir no pot ésser altra cosa que la que provinguí del *petit cenacle*, i si bé és cert que són encara molts els que no se'n saben avenir, val a dir que són poquíssims els *petits cenacles* perfectes si és que n'existeix un.»⁴

Mesos després es manifestà en termes semblants a «*La Veu de Catalunya*», en un article que suposà ja definitivament la reactivació de l'entitat. Com el 1898, l'Íntim apareixia «en els moments actuals de desorientació i més que de desorientació, d'una pecaminosa indiferència i una grolleria —i fins i tot en molts casos dissimulada— que fa trontollar l'escassetat de

* Una primera versió d'aquest article amb el títol *La reanudación del «Teatre Íntim», de Adrià Gual, en los años veinte* aparegué dins *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia* (Madrid, CSIC - Fundación Federico García Lorca, Tabacalera S.A., 1992).

1. Posteriorment, Gual la va publicar amb el nom de *Ideas sobre el teatro futuro*, ponència presentada en el III Congrés Internacional de Teatre que, auspiciat per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (convertida en Institut del Teatre Nacional), es va celebrar a Barcelona al 1929. Vegeu Hermann BONNIN, «*Ideas sobre el teatro futuro*», un text bàsic d'Adrià Gual, dins Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934) (Barcelona, Rafael Dalmau, ed., 1976), ps. 44-51.

2. Vegeu Cipriano RIVAS CHERIF, *Propósitos incumplidos del Teatro Íntimo en Madrid, con otros atisbos de esperanza*, «*Théatron*», 1 (1926), p. 2. Sobre la correspondència existent entre Rivas i Gual, vegeu Manuel AZNAR SOLER, *Una exposición en la Sala Beckett: Adrià Gual, Rivas Cherif y la renovación escénica*, «*Pausa*», 4 (1990), ps. 27-29. Vegeu també sobre l'organització del Teatre Íntimo a Madrid la correspondència entre Rafael Marquina i Adrià Gual —de maig a desembre de 1923— que es conserva a l'Arxiu Adrià Gual de la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona.

3. Carles BATLLE I JORDA, *L'espai educatiu*, dins Adrià Gual, *Mitja vida de Modernisme* (Diputació de Barcelona - Àmbit Serveis Editorials, S.A., 1992), p. 237.

4. *Els petits cenacles*, «*La Revista*» (setembre de 1923), p. 159.

bon sentit que resta, [i que] són a propòsit per a una reparació i auguri d'una bona acollida. Ja veus fins on arriba el nostre optimisme, i val a dir que ens sentim contents».⁵

El *petit cenacle* de Gual, contrari a la mercantilització de l'art, entrà aviat en funcionament: el Teatre Íntim organitzà tres sessions entre abril i juny de 1924 a la Sala Miria. Fidel als seus orígens, el director teatral fusionà la revalorització del teatre clàssic, representat per *Aululària*, de Plaute, *L'amor metge*, de Molière i *La nit d'octubre*, d'Alfred de Musset, amb la reposició d'un text del mateix Gual, *Silenci*, i l'estrena de dues peces noves contemporànies, *Pensament*, de Leònidas Andreiev, de moda a Europa occidental en aquella època, i *La careta*, de Josep Maria de Sagarra.⁶ Gual no hi escatimà la col·laboració de determinats noms de la intel·lectualitat catalana: oferí la traducció de Plaute⁷ a Carles Riba; la d'Andreiev a Ventura Gassol i Alexei Markov, alhora que ell mateix es féu càrrec de la de Molière.⁸ Si ens atenem a la recepció crítica de les tres sessions, la represa de l'Íntim va ser un veritable èxit.⁹ Ara, l'empenta decisiva quant a la recuperació de l'Íntim es produí dos anys més tard enmig de serioses i controvertides dificultats de Gual en la direcció de l'Escola en els primers temps de la dictadura.¹⁰ Així, doncs, per tal de refer-se tal vegada de les contrarietats d'ordre intern, en part degudes a la nova orientació política del país, Adrià Gual es proposà establir de manera fixa i periòdica les activitats de l'Íntim amb la convenient promoció d'una política d'abonaments.¹¹ Efectivament, amb la col·labora-

ció de la companyia Adrià-Claramunt, entre octubre de 1926 i juny de 1927 es dugueren a terme al Coliseu Pompeia dotze sessions de divers interès artístic, d'un eclecticisme no exempt d'una decidida i equilibrada confrontació de manifestacions clàssiques i modernes per no dir actuals.¹² En primer lloc, la reposició d'obres representades amb anterioritat per l'Escola com *Nausica*, de Joan Maragall,¹³ *El ferrer de tall*, de Frederic Soler,¹⁴ ofert per al lluïment personal d'Enric Borràs i *La fi de Tomàs Reynald*, una polèmica mostra de teatre antianecdòtic de Gual, estrenada sense excessiva repercussió a principis de segle al Teatre Romea.¹⁵ En segon lloc, l'escenificació de clàssics com *Les forces d'amor i de la màgia*, de Maurice Vanderbrek i Charles Alard,¹⁶ *El burgès gentilhome*, de Molière, *Jocs d'amor i d'atzar* de Marivaux i *En què somniem les noies*, de Musset. El text de Molière, traduït per Gual amb la il·lustració dels comentaris musicals de Richard Strauss en substitució dels genuïns de Jean-Baptiste Lully, fou interpretat per l'orquestra que

12. 1. *El burgès gentilhome*, de Molière, 14-x-1926; 2. *Nausica*, de Maragall, 22-xi-1926; 3. *L'assumpció de Hannele Mattern*, de Hauptmann, versió de Carles Capdevila i *En què somniem les noies*, de Musset, versió de Salvador Vilaregut, 20-xii-1926; 4. *Diana i la Tuda*, de Pirandello, versió de Salvador Vilaregut, 17-i-1927; 5. *La família d'Arlequí*, de Gual i *Les forces de l'amor i de la màgia*, de Maurice Vanderbrek i Charles Alard, amb música de Francesc Pujol, 12-iii-1927; 6. *El prometatge*, de Txèkhov, versió d'Alfons Maseras, *El senyor Tal*, de Paul Avort, versió de J. Roure-Torrent i *El sarau de la Patcada*, de Josep Robrenyó, 31-iii-1927; 7. *El ferrer de tall*, de Frederic Soler, 25-iv-1927; 8. *Jocs d'amor i d'atzar*, de Marivaux, versió de Carles Capdevila, 24-v-1927; 9. *Fra Gari*, de Josep M. Casas de Muller, 31-v-1927; 10. *La fi de Tomàs Reynald*, de Gual, 7-vi-1927; 11. *Tribut a Lluís von Beethoven*, 17-vi-1927; i 12. *Faust*, de Goethe, versió de Maragall i Lleonor, 22-vi-1927.

13. Sobre la representació, vegeu m-r [Millàs-Rau-rell], *Nota sobre "Nausica"*, *Théatron*, 2 (1926), p. 4; el noticiari de la repercussió crítica, *Théatron*, 3 (1926), ps. 6-8. La direcció de l'Íntim va remarcar el tractament estilístic de l'obra al programa de mà: «No és pas a la lleugera ni sens atendre's a un detingut estudi que s'ha pervingut a fer-ho com ho fem, per entendre que una certa arbitrarietat en els elements plàstics s'ajusta més a les veritats poètiques de l'obra que no pas aquell intent de realitats corrents en el teatre de ficció. Per a concretar aquesta estilització que havem pretingut imprimir-hi, s'han tingut en compte, tant que possible, l'apropament de certs preceptes clàssics que ens han semblat adequats a la visió del poeta i de la llegenda que l'inspirà, emprò sense pretendre fer obra de reconstitució històrica, emparant-nos alhora de les llibertats que ens han semblat consentibles al nostre comès.»

14. Vegeu Adrià Gual, *Anotacions a les cinc sessions de Teatre Català realitzades per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic*, «La Revista» (juny de 1921), ps. 162-166. Vegeu també la ressenya de Prudenci Bertrana, «La Veu de Catalunya», (27-iv-1927), p. 4.

15. Vegeu Carles Batlle i Jordà, «L'espai de les paraules» dins Adrià Gual, *Mitja vida de Modernisme*, op. cit., p. 84.

16. Representada el 3-ii-1678 pels saltadors establerts al Jeu de Pomme d'Orléans, a la Fira de Saint Germain.

5. *El Teatre Íntim*, «La Veu de Catalunya» (8-iii-1924). Sobre la represa de l'Íntim, vegeu també Josep M. de Sagarra, *Una resurrecció*, «La Publicitat» (23-iii-1924), reproduït dins Josep M. de Sagarra, *Crítiques de Teatre*. «La Publicitat», 1922-1927 (Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre - Edicions 62, 1987), ps. 51-53. O la carta de Francesc Curet -10-iii-1924- a Adrià Gual que es conserva al Fons Curet disposat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre.

6. 1. *Aululària*, de Plaute, 25-iv-1924; 2. *Pensament*, d'Andreiev i *L'amor metge*, de Molière, 28-v-1924; 3. *La nit d'octubre*, de Musset, *Silenci*, de Gual i *La careta*, de Sagarra, 20-vi-1924.

7. Publicada posteriorment a «La Revista» (gener-juny de 1927), ps. 36-52.

8. Representada amb anterioritat per l'Escola. Vegeu Adrià Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries* (Barcelona, ed. Aedos, 1960), ps. 287-288.

9. Vegeu, per exemple, Josep M. de Sagarra, «La Publicitat» (27-iv-1924), reproduït dins Josep M. de Sagarra, *Crítiques de teatre*, op. cit., p. 412. O les d'Antoni Constans, «La Veu de Catalunya», (27-iv-1924), p. 3; «La Veu de Catalunya» (23-vi-1924), p. 2.

10. Vegeu Hermann BONNIN, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic*, op. cit., ps. 13-17; Adrià Gual, *Mitja vida de teatre*, op. cit., ps. 304-330; Guillem-Jordi GRAELLs, *L'Institut del Teatre 1913-1988. Història gràfica* (Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 1990), ps. 41-61.

11. Adrià Gual, *Mitja vida de teatre*, op. cit., ps. 311-314.

dirigia el mestre Pau Casals;¹⁷ quant a Musset cal dir que la seva obra havia estat reposada amb èxit a la mateixa època, sota la direcció d'Émile Fabre,¹⁸ per la Comédie Française, un dels referents permanents de Gual. En tercer lloc, la reposició d'obres tan oposades com *L'assumpció de Hannele Mattern*, de Gerhart Hauptmann, o *El sarau de la Patacada*, de Josep Robrenyo. La primera connectà de nou Gual amb els paràmetres artístics modernistes pel fet de ser: «una de les que millor posa de manifest el seu temperament imaginatiu i de poeta potentíssim per quant en ella arriba a fer reals les més subtils percepcions de l'esperit, i sap per ella suggerir talment l'espectador d'una manera poc sovint aconseguida en teatre.»¹⁹ En quart lloc, dues sessions d'excepció, la que amb la col·laboració de l'Institut Català de Rítmica i Plàstica, dirigit pel mestre Joan Llongueres, es reté a Beethoven a propòsit del centenari de la seva mort²⁰ i la representació de tretze escenes seleccionades de *Faust*, de Goethe, en traducció de Joan Maragall i de Josep Lleonart.²¹

I, en cinquè lloc, la promoció d'obres i d'autors actuals o descoberts a l'època, com *Diana i la Tuda*, de Luigi Pirandello, les farses *El prometatge*, de Txèkhov i *El Senyor Tal*, de Paul Avort, i dues aportacions autòctones, el poema dramàtic *Fra Garí*, de Josep M. Casas de Muller²² i *La família d'Arlequí*, de Gual. L'obra del director de l'Íntim, concebuda com un treball d'investigació teatral sobre l'entorn familiar d'Arlequí, comptà amb un disseny escenogràfic de Salvador Dalí, realitzat per Joan Morales.²³ En realitat, la presència del teatre català a l'Íntim, llevat dels textos de Sagarra, de Casas de Muller

o de Gual, va ser mínima i d'escàs interès artístic, si la contrastem amb l'aposta per la primera incorporació d'un Txèkhov –que jo sàpiga– encara que menor, a l'escena catalana, per la peça expressionista del belga Paul Avort²⁴ i sobretot per *Diana i la Tuda*, autèntic cavall de batalla de la recepció crítica i de l'acceptació del selecte auditori del Teatre Íntim. L'obra s'estrenà només tres dies després que la pròpia companyia de Pirandello ho hagués fet a Milà. L'autor sicilià que, pel que sembla, considerava *Diana i la Tuda* «de capitalíssima importància en el desenrotllament de la idea informativa de tot el meu teatre»²⁵ hi exposa la lluita entre la vida i l'art formalitzat a través de la tortura que pateix la primera, accidental i transitòria, per tal de fondre's en el segon, definitiu i etern. Tant el tema com el desenvolupament dramàtic de l'obra van provocar una àmplia polèmica en la crítica de l'època, ja que si bé amb anterioritat havia reconegut tota mena de qualitats al teatre de Pirandello,²⁶ estarrufava ara el nas davant una peça disseccionada amb prou duresa. La perplexitat, la desconfiança i la incomprensió van ser alguns dels llocs comuns expressats per la crítica. Del: «Nosotros no hemos sabido ver, no atinamos en ver el propósito y el valor de la nueva obra del ilustre autor siciliano»²⁷ al «tan fuera de nosotros está lo que presenciemos, tan alejados nos hallamos de

17. Vegeu el noticiari de la crítica a l'obra, «*Théâtrons*», 2 (1926), ps. 6-8.

18. Vegeu Salvador VILAREGUT, *Emili Fabre i la nova orientació de la Comèdia-Francesa*, «*Théâtrons*», 1 (1926), p. 3.

19. Del programa de mà. Vegeu també la nota 13 *supra*.

20. Vegeu Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre*, op. cit., p. 318.

21. Les tretze escenes es dividien en quatre actes; les cinc primeres (actes I i II) eren de Josep Lleonart, mentre que les vuit que restaven (actes III i IV) pertanyien a Joan Maragall.

22. Domènec Guansé qualificà l'obra de monòtona quant al tema, la qual cosa repercutia també en la versificació: «Es sovint lenta i algunes vegades declamatori. Hi ha alguns prosaïsmes, sobretot, que el poeta ens tenia d'haver estalviat. Sortosament queden compensats per alguns moments de lirisme. Cal dir que la representació no ajudà gaire el poeta», «*La Publicitat*» (1-vi-1927), p. 6.

23. L'obra, dividida en dues parts, *Conversa a l'entorn d'Arlequí i la seva família*, la primera, i *L'evocació*, la segona, comptà amb les aportacions literàries sobre el tema de Josep M. LÓPEZ PICO, *Cançó d'Arlequí*; Josep LLEONART, *Evocació d'Arlequí*; Joan PUIG i FERRETER,

Torna, Arlequí!; i Adrià GUAL, *El nostre home és qui s'apropa?* Sagarra, gran valedor de l'obra de l'Íntim, valorà amb prou severitat *La família d'Arlequí*: «Però agraint i admirant molt la seva bona voluntat i el seu esforç, hem d'ésser sincers amb nosaltres mateixos, i amb els nostres lectors: la vetllada d'investigació teatral darrera ens ha deixat decebuts; no pot ésser teatre selecte, ni teatre íntim, o sigui teatre model, teatre innovador, teatre de laboratori, teatre de depuració de gust, d'orientació d'empreses i d'actors, un teatre que aprofiti elements mediocres –que no serien admesos en la majoria de companyies que cada nit han d'aixecar teló– i que accepta tots els vicis i transigeix amb totes les pobres dels teatres corrents que fan la viu-viu amb un fi més o menys comercial però sense sentar càtedra ni donar gat per llebre», «*La Publicitat*» (15-iii-1927), p. 4, reproduït dins Josep M. de SAGARRA, *Crítiques de teatre*, op. cit., p. 55. Vegeu també la de Prudenci BERTRANA, «*La Veu de Catalunya*» (15-iii-1927), p. 6.

24. Vegeu, per exemple, la crítica de «*La Veu de Catalunya*» (1-iv-1927), p. 2. Sobre l'autor, *Lletra que envia Paul Avort per ésser llegida abans de l'estrena de la seva obra i unes paraules del senyor Roure que li feren de prefaci*, «*Théâtrons*», 7-8 (1927), p. 6. L'obra, traduïda al català per J. Roure-Torrent, fou publicada a «*La Revista*» (gener-juny de 1929), ps. 94-116.

25. Del programa de mà. Vegeu també, *Pirandello dona al Teatre Íntim les primícies de la seva darrera obra*, «*Teatrons*», 2 (1926), p. 3.

26. Vegeu Anna Maria GALLINA, *Pirandello in Catalogna en Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani* (Florència, Le Mounier, 1967), ps. 201-208; *ibidem*, *Pirandello als Països Catalans* dins Josep Masot-Joaquim MOLAS, *Diccionari de la literatura catalana* (Barcelona, Eds. 62, 1979), p. 560.

27. FRANCISCO MADRID, «*La Noche*» (18-i-1927), p. 3.

*todo aquello, que nos sentimos aliviados de tal pesadilla cuando, en el último acto, Ioneña les pregunta a los otros si están en sus cabales, pues no les entiende pizca, y diría que no son de este mundo. Es como si cristalizara lo que piensa el auditorio.*²⁸

Tant l'arrel filosòfica del drama, la defensa d'una determinada concepció immanentista de l'art, com el procediment dramàtic emprat per Gual van decebre: «perquè la tesi en convertir-se en acció dramàtica, no té la vida, ni la fuga, ni aquella força de convicció i de paraula que sentim en altres obres de Pirandello.»²⁹ Titleda de confusa i de no saber desemmascarar les «alegorias y los símbolos»,³⁰ que hi expressava, *Diana i la Tuda* provocà una dura asseveració de Prudenci Bertrana: «Sospitem que si Pirandello digués el mateix que diu, amb claredat i senzillesa, la seva filosofia resultaria esbravada. Restaria l'home de teatre a la vella manera, davant del qual ens llevariem el barret amb devoció.»³¹

Davant l'extrema posició expressada per la crítica, Adrià Gual, en tant que director, defensà els intèrprets, també qüestionats per un sector de la premsa,³² alhora que salvaguardava amb fermesa el projecte de l'Íntim, la tasca del qual «no és fer teatre per a diversió o vanitat, més o menys perfecta o digna; és l'anar incorporant a la dramàtica catalana tots els valors del món que tinguin o prometin tenir una transcendència, sigui en el fet d'autors, com en els elements que es considerin auxiliars en les coses de l'escena».³³

L'última tanda de representacions de l'Íntim, Gual, que s'encarregà de l'Associació Obrera de Teatre³⁴ el març de 1928, l'organitzà entre desembre de 1927 i maig de 1928 amb la companyia de Maria Vila i Pius Daví instal·lada al Teatre Romea. De les sessions inicialment previstes, Gual es veié obligat finalment a desistir de representar *Juli Cèsar*, de Shakespeare, en

traducció de Magi Morera i Galícia; les síntesis futuristes de Marinetti, *Lluïta de fons*, *La gran cura*, *El contracte* i *Drama d'objectes*,³⁵ així com una funció dedicada al drama religiós medieval amb *El plor de Raquel*, *Les verges prudents* i *les verges folles*, *El pecat original* i *Contrapàs llarg*, una dansa catalana. La programació es basà, doncs, en quatre espectacles: 1. *Solness, el constructor*, d'Ibsen; 2. *R.U.R.*, de Karel Čapek; 3. *Judith de Welp*, d'Àngel Guimerà, i 4. *La teta gallinaire*, de Francesc Camprodon, *El dimoni i la bruixa vella* i *Un pàgès al purgatori*, de Hans Sachs, i *Una visita de noces*, d'Alexandre Dumas, fill.³⁶

Sense cap mena de dubte, al marge de la reposició de la tragèdia de Guimerà, del teatre de costums de Sachs, de Camprodon o de la peça de Dumas,³⁷ la selecció de dos autors tan distanciats en la història teatral com Ibsen i Čapek, no deixava de ser significativa. Ibsen ressorgia en un context distint del de finals del segle passat, quan esdevingué un dels models a seguir per determinats dramaturgs catalans, i ho feia amb una obra mai no representada en llengua catalana. Per a Gual, l'elecció de l'autor nòrdic era absolutament justificada pel fet de considerar-lo com a precursor i mestre de l'avantguarda teatral del moment: «i que no seria gens difícil trobar en el teatre super-realista de darrera hora, produccions que tenen posada en l'obra ibseniana totes llurs arrels i que es nodreixen de la seva saba.»³⁸

La crítica reconegué, amb motiu del centenari del seu naixement, definitivament Ibsen com un clàssic i celebrà l'esforç realitzat per l'Íntim davant la certesa

28. M [anuel] R [odríguez] C [odolá], «La Vanguardia» (19-i-1927), p. 17.

29. Josep M. de SAGARRA, «La Publicitat» (19-i-1927), reproduït dins Josep M. de SAGARRA, *Crítiques de teatre*, op. cit., p. 385.

30. Emilio TINTORER, «Las Noticias» (19-i-1927).

31. Prudenci BERTRANA, «La Veu de Catalunya» (19-i-1927), p. 4. Vegeu també la de Lluís MASRIERA, «Punxades», «Esplai» (hivern de 1927), ps. 1-2.

32. Vegeu, per exemple, les notes 28 i 30 *supra*.

33. *La Direcció. Amb el major respecte*, «La Veu de Catalunya» (14-iii-1927), p. 4.

34. Encara no s'ha fet un estudi amb profunditat de l'Associació Obrera de Teatre, nada a proposta del mestre Pau Casals, director de l'Associació Obrera de Concerts, i qui va encarregar personalment el director de l'Íntim d'endegar l'empresa teatral. Efectivament, Gual n'assumí la direcció durant la temporada 1927-1928 en el marc del Teatre Romea, tot i que, pel que sembla, no gaire entusiasmats. Vegeu Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre*, op. cit., ps. 320-324.

35. Segons que sembla, l'arribada inesperada de Marinetti per tal de fer una conferència al Teatre Novetats de Barcelona, el 20-ii-1928, va agafar per sorpresa la direcció de l'Íntim que decidí ajornar la sessió. Vegeu M. ALCANTARA GUSART, *La sessió «Àngel Guimerà»*, «Teatre Íntim», full de febrer, curs 1927-1928. En declaracions fetes a la premsa, Marinetti es mostrà confiat de veure representades les seves síntesis en un futur a càrrec de l'Íntim. Vegeu «La Publicitat» (21-ii-1928).

36. 1. *Solness, el constructor*, d'Ibsen, versió de M. Alcantara Gusart i J. Jaumandreu, 9-xii-1927; 2. *R.U.R.*, de Karel Čapek, versió de Carles Capdevila i A.V. Bejcek, 27-i-1928; 3. *Judith de Welp*, d'Àngel Guimerà, 9-iii-1928; i 4. *La teta gallinaire*, de Francesc Camprodon, *El dimoni i la bruixa vella* i *Un pàgès al purgatori*, de Hans Sachs, versió de Joaquim Pena, i *Una visita de noces*, d'Alexandre Dumas, fill, traducció de Carles Capdevila, 4-v-1928.

37. Vegeu les crítiques de Joan Puvill, «La Nau» (5-v-1928), p. 5, i «La Publicitat» (5-v-1928), p. 6.

38. Vegeu el programa de la representació. En un sentit semblant, Antoni Rovira i Virgili manifestà: «La gran superioritat d'Ibsen sobre molts autors, més o menys famosos, del teatre modern i moderníssim radica en el seu temperament alhora poètic i realista. Pel seu realisme, Ibsen és profund; pel seu do poètic i poemàtic, és alt... Més m'estimo una obra d'Ibsen que tres de Bernard Shaw i que sis d'Henry Bataille o de Pirandello.» *El diàleg dels amics. Ibsen*, «La Nau» (10-xii-1927).

que cap companyia professional no s'hauria atrevit a encarar-se amb una obra com *Solness* en aquell context: «*Porque es evidente que ningún empresario tendrá el valor de resucitar al admirado dramaturgo escandinavo en estos tiempos de hoy en que su teatro ha caído tan en desuso que incluso llega, no ya a no interesarnos, sino también a aburrirnos, y conste que hablamos del público en general, ya que al fin y a la postre, es a esta clase de público que se dirige directamente una empresa teatral.*»³⁹ Ara, certament, la valoració estrictament artística de la peça ibseniana fou molt més matisada; en primer lloc, per la suposada falta de teatralitat de l'obra: «No tractem de llevar mèrits al teatre simbòlic, ni menys discutir Ibsen, admirable en molts conceptes. Ens referim sols a la teatralitat de l'obra que el director del Teatre Íntim ens ha ofert a Romea.»⁴⁰ En segon lloc, per l'evident canvi de gust produït entre l'escollit públic de l'Íntim que assistí a la representació amb certa fredor: «El teatre tenia un aspecte brillant. La intel·lectualitat, la política i l'aristocràcia es pot dir que s'havien donat cita. Tanmateix l'obra ha estat aplaudida amb una certa fredor. Solament en finalitzar-se el darrer acte, Maria Vila, donant una gran veheència a les seves paraules, aconseguí uns aplaudiments més sincers i més càlids.»⁴¹ I, en tercer lloc, per les reticències dirigides a l'actuació: «La interpretació, d'haver-se assajat tal com necessitava, hauria estat perfecta, donats els elements encarregats de l'obra. Però vàrem assabentar-nos que només havien passat l'obra cinc vegades, i no és pas culpa d'ells si va anar sempre a remolc de l'apuntador, que no vàrem deixar de sentir en tota la nit.»⁴²

A diferència de Pirandello, el txec Čapek i la seva obra *R.U.R.* (Rossum's Universal Robots) eren absolutament desconeguts de l'auditori de l'Íntim. Descobert a París el 1924, quan l'obra s'estrenà al Théâtre des Champs Élysées, *R.U.R.* sintonitzava amb la línia expressionista que Gual havia presentat ja un any abans amb *El senyor Tal*, de Paul Avort, i entomava un dels temes essencials i vigents dels temps moderns, el de la mecanització de la vida humana, el de l'eliminació dels sentiments; el de confiar, en suma, la direcció del món en uns ens artificials, materials, sense cap mena d'ànima.

D'altra banda, la representació d'*Adam*, obra escrita per Karel Čapek en col·laboració amb el seu germà Josef, «d'una gran puresa d'estil i una gran simplicitat de formes»⁴³ i estrenada a Praga el maig de 1927, pogué haver servit a Gual com a magnífic referent per a la concepció escenogràfica de *R.U.R.* L'expectació que l'estrena havia generat en els ambients teatrals es traduí en la resposta d'una crítica fins a un cert punt perplexa davant del repte que suposava *R.U.R.* Tot i reconèixer-ne l'originalitat, el tractament essencialitzat i simbòlic de la peça provocà en la crítica sentiments de dubte i de contrarietat sobre el seu significat últim, que es presentava confús per a uns quants. No ens hem d'estranyar, doncs, de les sinceres i contrastades afirmacions d'alguns crítics. Per a Ambrosi Carrion, per exemple: «El problema social del nostre temps és atacat amb una valentia extraordinària i encara que tota l'obra, amb la solució final tingui un sentit nihilista absolut, i sigui una maledicció del sentit actual de la vida i de la civilització, la força poemàtica, el concepte final de l'obra són d'una immensa elevació, i l'esperança obre les ales lluminoses per a il·luminar la nova vida que comença duent com a única llei l'amor.»⁴⁴ La visió optimista de Carrion s'oposava a la d'altres col·legues més especuladors. Emili Tintorer apuntà, en aquest sentit: «*Confieso que no comprendí este final. El autor, dicen, al mostrar el fracaso del intento, al provocar la catástrofe, rompe una lanza en favor del idealismo. Sin embargo, se me ocurre preguntar: ¿sin Helena, destruyendo la fórmula y sugiriendo la reforma del Robot, qué hubiera ocurrido? Si los Robots hubieran permanecido enteramente insensibles a toda pasión, a todo sentimiento, la catástrofe no se hubiera producido. El fracaso hubiera debido llegar por otro motivo que el autor no explica.*»⁴⁵ I Bertrana, igualment confós davant de les diverses i hipotètiques interpretacions del text, manifestà: «Desorienta una mica que sigui l'"arquitecte" i no un dels altres tècnics de la "casa", més idonis per a la fabricació de "robots", al qual a darrera hora els mateixos "robots" pretenguin fer responsable de la seva fallida en l'intent de construir-los. Aquest "arquitecte" té quelcom molt vague, que us fa pensar en Jesús, per bé que resultarà un redemptor fracassat.

39. E. G [uardiola] C [ardellach], «El Diluvio» (10-xii-1927), p. 28.

40. Prudenci BERTRANA, «La Veu de Catalunya» (10-xii-1927).

41. Domènec GUANSE, «La Publicitat» (11-xii-1927), p. 6.

42. Ambrosi CARRION, «La Nau» (10-xii-1927), p. 5.

43. M. ALCÀNTARA GUSART, Karel Čapek, «*R.U.R.*» i *llurs antecessors*, «Teatre Íntim», full de gener, curs 1927-1928, *ibidem*, Sobre el «*R.U.R.*», Karel Čapek, *el comediògrafo utopista*, «*La Noche*» (27-i-1928). Vegeu també MILLAS-RAURELL, *El teatre. R.U.R.*, «*La Publicitat*» (27-i-1928).

44. Vegeu la nota 41 *supra*.

45. Emilio TINTORER, «Las Noticias» (29-i-1928), p. 4.

Altra cosa que fa estrany és que "Robot Primus" i "Robot Helena" esdevinguin apertes per a perpetuar el llinatge humà, donada l'eixorquia de tots els productes de la gran manufactura "Rossum's Universal Robots". En fi, la clau de la interpretació justa és possible que només la tingui l'autor. En aquesta mena d'obres cal no perdre ni un detall, ni una paraula, per a treure'n el veritable entrellat, i no sempre els actors i el públic faciliten la tasca del cronista de teatre que ha de judicar per una sola representació.»⁴⁶

Després de Capek, amb la reposició de Guimerà i la sessió de teatre de costums, la recuperació de l'Íntim es va tanmateix estroncar definitivament. Una represa, cal dir-ho, que tot i les dificultats d'ordre econòmic o professional serví perquè l'Íntim elevés el llistó de l'escena catalana. Lleial als principis fundacionals, obert a qualsevol resposta de renovació del moment, malgrat els problemes de tota mena (econòmics, artístics, professionals, de públic, de crítica...) que això comportés, l'Íntim significava: «Aires universals, aportació de valors eterns, a la nostra escena. Volia dir Molière, Shakespeare, Goethe, Ibsen... Volia dir intent de remou-

re el nostre casolanisme i indicar camins més enlairats... [...] Això és una obra feta, i feta de cara al nostre enlairament espiritual. I per més que hom s'esforci és impossible de trobar-hi tot en la intenció.»⁴⁷

Malalt,⁴⁸ amb problemes econòmics derivats del finançament de les últimes sessions de l'Íntim, foragitat posteriorment de la direcció de l'Escola —convertida en Institució del Teatre a partir del 1934—, Gual va haver d'optar per la desaparició pràcticament absoluta de l'Íntim a inicis dels anys trenta. Encara que tinguem coneixement d'algunes representacions aïllades de l'entitat,⁴⁹ aquestes no es van realitzar ja amb el caràcter programàtic de les de la seva història precedent.

El tràgic desenllaç de la Guerra Civil, la mort de Gual el 1943, tancaren per sempre més qualsevol altra possible continuïtat de l'experiència personal del Teatre Íntim. El nom de Gual, el de la seva obra, serví no obstant de model referencial perquè en els anys seixanta es creés una Escola d'Art Dramàtic amb el seu nom com a alternativa paradoxal d'aquella que Gual havia dirigit al llarg de vint anys.

ENRIC GALLÉN

46. «La Veu de Catalunya» (28-1-1928), p. 8.

47. Modest SABATER, *Adrià Gual, autor i home de teatre*, «La Veu de Catalunya» (28-xi-1934).

48. Vegeu Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre*, op. cit., p. 327.

49. La representació, posem per cas, d'*Ifigènia a Taurida*, de Goethe, versió de Maragall, al Palau de la Música Catalana, el 9-xi-1930.